



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**Farbe und Ausdrucksbewegung. Jacques Demys Musicals Les parapluies de
Cherbourg und Les demoiselles de Rochefort**

Flückiger, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-185544>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Flückiger, Barbara (2020). Farbe und Ausdrucksbewegung. Jacques Demys Musicals Les parapluies de Cherbourg und Les demoiselles de Rochefort. Film-Konzepte, 56:31-42.

Barbara Flückiger

Farbe und Ausdrucksbewegung

Jacques Demys Musicals **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG** und **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT**

»On n'ose jamais mettre de la couleur au cinéma, alors qu'en peinture on en met, on n'a pas peur. Au cinéma, il y a toujours une sorte de crainte du mauvais goût.«

(Jacques Demy)¹

»I have rarely seen such a blaze of irrelevant color.«

(Kenneth Tynan über **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG**)²

In Jacques Demys Filmen ist Farbe als Gestaltungsdimension prominent ausgestellt. Farbe wirkt als autonomes Element von stilisierten Universen, die sich markant vom reduzierten, unpräzisen Stil der zeitgenössischen Nouvelle Vague zu unterscheiden scheinen. Es geht in diesem Text darum, die verschiedenen Funktionen von Farbe in Jacques Demys Musicals **LES PARAPLUIES DE CHERBOURG** (**DIE REGENSCHIRME VON CHERBOURG**, 1964) und **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT** (**DIE MÄDCHEN VON ROCHEFORT**, 1967) herauszuarbeiten, mit einem Fokus auf die Ausdrucksbewegung, nämlich das Zusammenspiel von Farbe mit Raum und Zeit durch die Interaktion der Figuren in der choreografierten Bewegung. Hermann Kappelhoff hat den Begriff der Ausdrucksbewegung für das Melodrama modelliert, in dem die Figuren ihre Affekte oftmals unterdrücken, um gesellschaftlichen Normen zu entsprechen.³ In der melodramatischen Konstellation verfügt das Ausdruckssystem des Films über subtile Mittel, diese Affekte ästhetisch zu deuten und zu übertragen.

Figur / Grund

In Jacques Demys Musicals entwickelt sich das Farbschema in Anlehnung an klassische Konfigurationen aus der Beziehung der Figuren zum Hintergrund. Oder genauer gesagt: Es ist eine Triade von Beziehungen zu beobachten, in welcher die Farbtribution die Beziehungen der Figuren untereinander regelt oder kommentiert und sie in Relation zu ihrer Umwelt

charakterisiert, und zwar in so ostentativer Weise, dass oftmals eine ironische Brechung entsteht. Voraussetzung dafür sind überaus kontrollierte Farbkonzepte, welche die artifiziellen Schauplätze von *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* und *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* bestimmen.

Typologisch lassen sich Figur-Grund-Beziehungen in Abstufungen von stark zu schwach durch Differenzen in den drei Dimensionen Farbton, Sättigung, Helligkeit fassen. So können starke Trennungen durch markante Unterschiede in einer oder mehreren der drei Dimensionen hervorgehoben sein. Im Regelwerk des Hollywoodfilms in Technicolor waren diese Abstufungen an Hierarchien zwischen Figuren und Umwelt gebunden; so wurde die weibliche Hauptfigur – der weibliche Star – üblicherweise durch Zuschreibung von gesättigteren Farben vom Hintergrund wie auch von den übrigen Figuren in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Als Spezialfall zu nennen ist die Inversion von Figur und Grund bis hin zur Silhouette, wenn das Dekor in helleren oder bunteren Farben gestaltet ist, wie in den berühmten Aufnahmen aus *GONE WITH THE WIND* (*VOM WINDE VERWEHT*, 1939) vor dem glühend roten Himmel des brennenden Atlanta.

Jacques Demys zwei Musicals unterscheiden sich signifikant von diesem Regelwerk, obwohl sie sich implizit oder teilweise sogar explizit darauf beziehen. Anders ausgedrückt lässt sich der Regelverstoß überhaupt nur durch diese Bezugnahme verstehen, wie das übrigens auch in Douglas Sirks Melodramen der Fall ist. Vorauszuschicken ist, dass zwischen den beiden Musicals trotz aller Ähnlichkeiten markante Unterschiede bestehen.

Das Universum von *LES PARAPLUIES* entwickelt eine eigene, affektiv und narrativ gesteuerte Dynamik, die typisch für Ausdrucksbewegungen ist, denn im Kern des Konzepts geht es um genau diese Interaktion der Figuren mit ihrer Umwelt unter dem Vorzeichen der Emotionssteuerung. Als generelle Leitlinie ist in *LES PARAPLUIES* eine Engführung von Figur und Grund zu beobachten. Als Dominante der Farbvariation ist die Sättigung zu nennen. Die Sättigungsstufen zwischen Kostümen und Ausstattung korrelieren auffällig oft, und genauso häufig sind auch die Sättigungsrelationen der Kostüme sorgfältig aufeinander abgestimmt, in feinsten Nuancen von brillanten, satten Farbtönen zu Pastellfarben. In der Mehrzahl der Szenen reproduzieren die Farbtöne die affektive Gestimmtheit der Protagonistin, Geneviève (Catherine Deneuve), durchaus im Sinne eines *alignement*,⁴ einer Anbindung an die Wahrnehmung der Filmfiguren und damit durch eine Projektion der Innen- in die Außenwelt. Teilweise folgt die Narration ihrem Freund Guy (Nino Castelnuovo), wobei dort die Figur-Grund-Beziehungen eher eine Kommentarfunktion ausüben und ein Milieu beschreiben, zum Beispiel das kleinbürger-



LES PARAPLUIES DE CHERBOURG

liche, bescheidene Zuhause seiner Tante in ausgeprägten Farbkontrasten mit komplementären Rot- und Grüntönen, aber auch Lila und Blau, oder das rot lackierte Bordell, in das sich Guy aus Enttäuschung begibt.

Am auffälligsten sind die Farbkombinationen in Genevièves Zuhause, dem kleinen Schirmladen mit den angrenzenden Wohnräumen, die alle mit stark gemusterten Tapeten überzogen sind. In den konflikthaften Szenen zwischen Mutter und Tochter bewegt sich das Farbspektrum in Rot-Orange-Pink-Tönen mit hoher Sättigung. Die hyperchromen Farbschemata dieser Szenen sind charakterisiert durch eine ausgeprägte Farbspannung mit einer Tendenz zu dissonanten Farbakkorden, die durch die eingangs erwähnte Triade der Differenzen innerhalb der Figur-Grund-Beziehungen entstehen und durch Ausdrucksbewegungen zu immer neuen Konstellationen führen. Während die Mutter ein warmes Karminrot trägt, ist Geneviève in einen leicht ins Orange verschobenen Rotton gekleidet, wobei die Figuren zunächst vor einer leuchtend pinken, leicht gestreiften Tapete agieren, dann aber in einen Nebenraum wechseln, der die Farbdissonanz in einem groben floralen Muster wieder aufnimmt, noch gesteigert durch eine dick violett lackierte Türe. Man nennt diesen Farbkontrast *split primaries*, geteilte Primärfarben, weil zwei der Primärfarbe Rot verwandte Farbtöne einander äquidistant im Farbspektrum gegenüberstehen wie in Orange und Violett.

Im Unterschied zur hohen Farbsättigung in den konfliktbehafteten Szenen sind die deprimierenden emotionalen Tiefpunkte durch Entsätti-

gung gezeichnet, am auffallendsten die Abschiedsszene am Bahnhof, deren bedrückende graue, nebelverhangene Herbststimmung einen plötzlichen Einbruch der Realität in die scheinbar überzuckerte Kunstwelt darstellt, und schließlich im desillusionierenden Wiedersehen, in der Geneviève – ausgestattet mit allen Insignien eines gehobenen Lebensstils – an Guys bescheidener Tankstelle aufkreuzt, der sich sogar weigert, seine Tochter zu sehen. In dieses ästhetische Muster fügt sich auch die kurze Szene ein, in der Geneviève in weißem Cardigan und hellgrauem Kleid in einen weiß-grauen Hintergrund eingelassen ist, als sie erfährt, dass Guy länger als erwartet im Krieg in Algerien dienen muss.

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT erscheint zunächst in seiner Formensprache weitaus reduzierter. Was die farbigen Tapeten in PARAPLUIES sind, sind die 40.000 Quadratmeter weiß getünchten Fassaden plus 10.000 pastellfarbene Fenster, Läden und Türen, mit denen Ausstatter Bernard Évein und sein Team das Städtchen Rochefort in eine kontrollierte Filmkulisse gewandelt haben.⁵ Entsprechend sind die Figur-Grund-Beziehungen fast ausschließlich über Sättigungskontraste realisiert, die sich wiederum in die Ausdrucksbewegungen einfügen, aber eher selten im Sinne eines *alignment* in Abstimmung mit den Figurenemotionen, sondern – wie noch zu zeigen sein wird – über einen distanzierteren Modus.

Die Hintergründe sind mehrheitlich weiß, die Farb- und besonders Sättigungsattribution konzentriert sich im Wesentlichen auf die Figuren und beweglichen Objekte, namentlich Fahrzeuge plus die erwähnten Fenster und Türen. Die Figuren tragen fast durchgehend unifarbene oder allenfalls reduziert zweifarbige Kostüme in Pastelltönen, zartes bis bonbonfarbenes Rosa, Fliederfarben bis Lila, Hellgelb bis Sonnenblumengelb, Babyblau bis Himmelblau. Eine herausragende Erscheinung ist der Exzentriker Maxence, der in sattes Rot gekleidet ist.

Im Unterschied zu PARAPLUIES folgt die Farbgestaltung weder einer narrativen Entwicklung noch einer Figurenemotion, sondern ist einer viel klassischer ausgelegten Musicaldramaturgie mit deutlichem Nummerncharakter verhaftet. Entsprechend ist der farbliche Höhepunkt der Tanznummer der beiden Protagonistinnen Delphine und Solange vorbehalten, dessen Farbschema auf GENTLEMEN PREFER BLONDES (BLONDINEN BEVORZUGT, 1953) verweist: Rote Paillettenkleider vor knallig rosafarbenem Hintergrund sind jedoch kein direktes Zitat, sondern ein Amalgam aus den beiden Farbexplosionen in Howard Hawks' Musical.

Die klar definierte Farbgestaltung wird punktuell durchbrochen im Gewimmel der jährlichen Kirmes, vor allem aber in der örtlichen Bar, betrieben von Solanges und Delphines Mutter, in der eine messingfarbe-

ne Wand mit durchscheinenden Glaselementen in matten Pastellvarianten von Blau über Grau bis zu einem leicht schmutzigen Altrosa den Hintergrund ungewohnt unruhig strukturieren.

Ähnlich wie die hyperchrome Tanznummer durch ein Farbzitat gerechtfertigt erscheint, ist das orangefarbene Hemd von Étienne (George Chakiris) eine Referenz auf *WEST SIDE STORY* (1961) und damit auf die – allerdings falsche – puerto-ricanische Ethnizität, denn Chakiris ist griechischer Abstammung und sein dunkler Teint das Resultat eines heute zweifelhaft wirkenden Make-ups.⁶ Der Pastiche im doppelten Sinne eines *pasticcio*, einer Melange von unterschiedlichen Einflüssen,⁷ wie auch einer Hommage ans Hollywood-Musical findet seinen perfekten Kulminationspunkt im Auftritt von Gene Kelly, in Rosa- bis Violetttöne gekleidet. Man könnte von einem Pastiche des Hollywood-Musicals mit umgekehrten Vorzeichen sprechen, denn die Hommage ist mit deutlichen Brechungseffekten verbunden, ohne aber parodistisch zu wirken.

Texturen und Muster in *LES PARAPLUIES*

Viel zu oft wird Farbe synonym mit Farbton verwendet, dabei ist die Farberscheinung das Resultat verschiedener Faktoren, zu denen insbesondere die Reflexionseigenschaften der materiellen Grundlage von Farbe gehören sowie räumliche Variationen in Form von Mustern und Texturen. Ohne diese Dimensionen lässt sich die Farbästhetik in *LES PARAPLUIES* überhaupt nicht angemessen analysieren. Für den Film hat Ausstatter Bernard Évein ein ganzes Arsenal gemusterter Tapeten entworfen, auf welche die Kostüme perfekt abgestimmt sind.

»Ils pensent à Matisse, aux peintres fauves qui orchestraient des couleurs pures, agressives, pour saisir le sentiment intérieur comme projection de la réalité. Demy se souvient d'un papier peint de chez sa grand-mère couturière, parsemé de grosses oranges éclatantes sur un fond bleu roi.«⁸

Tatsächlich sind die heftigen Muster eine Herausforderung, die sich leicht als Missgriff abwerten lassen. So ist es nicht überraschend, dass Richard Misek schreibt: »Similarly, Geneviève and her mother routinely wear clashing colors – for example a blue dress with a pink coat, or a brown jacket with a cyan shirt – which themselves also clash with the wallpaper. In a *reductio ad absurdum* of classical Hollywood's law of emphasis, every item of clothing, every prop, and every flat surface is emphasized.«⁹

Dabei erfüllen die Muster ein breites Arsenal verschiedener Funktionen, die weit über ihre dekorative Präsenz hinausgehen: Sie spiegeln die innere Agitation der Figuren wider, definieren Milieus und erfüllen eine Kommentarfunktion. *LES PARAPLUIES* ist am besten zu verstehen als eine dialektische Anordnung verschiedener Paradoxa, und dazu gehört die Spannung zwischen der Autonomie der Farben im Sinne eines Exzesses und ihrer Funktionalisierung im Rahmen der Narration, die in den ornamentalen Konfigurationen am deutlichsten wird.

Florale, ornamentale und geometrische Muster vor allem in Form von Streifen entfalten ihre Wirkung in Abhängigkeit von Farbkontrasten und Rapport. Reguläre Streifenmuster dominieren im Haus der Tante. Sie sind Ton in Ton in Grünschattierungen oder in Grün-Blau gehalten und wirken daher ruhig, im Unterschied zu den Streifenmustern im Haus der Emerys, die mit einer Rosa-Grün-Kombination annähernd einen Komplementärkontrast ergeben. Ihre Unruhe im Esszimmer entsteht vor allem wegen einer auffälligen Alternation von breiten und schmalen Streifen. In Genevièves Schlafzimmer, wo sich ihre Verzweiflung zuspitzt, sind blaue Streifenmuster mit groben floralen Mustern in Altrosa und Grün kombiniert.

Traditionellerweise sind Blümchenmuster romantisch besetzt. Nicht so in *LES PARAPLUIES*, wo die spannungsreichen bis dissonanten Farbkombinationen wie auch die kompositorische Komplexität diese Assoziation konterkarieren. Gerade im Clash nun kommt die Ironie ins Spiel und damit auch die Kommentarfunktion. Indem die groben Muster quasi aus der Abbildungsfunktion des Films herauspringen und eine eigene Autonomie entwickeln, unterstützen sie den schon durch den artifiziellen Sprechgesang angelegten Verfremdungseffekt. Dabei ist zu betonen, dass die ironische Ebene den empathischen Mitvollzug keineswegs behindert, sondern jederzeit von einem liebevollen Blick auf das Milieu geleitet ist, anders als beispielsweise in der parodistischen Überhöhung von Joseph Loseys *MODESTY BLAISE* (*MODESTY BLAISE – DIE TÖDLICHE LADY*, 1965).

In *LES PARAPLUIES* wird der ironische Unterton entschieden gesteigert durch die Kombination der Tapetenmusterung mit den Mustern der Kostüme. Nicht nur trägt die Mutter einen Morgenmantel mit einer abgewandelten Variation der Streifen-Blumen-Kombination in Rosa und Weiß, sondern auch ein Seidenkleid in grobem Muster in den bereits erwähnten *split primaries*. Den Höhepunkt bildet Genevièves Sommerkleidchen, das exakt die Farben der Tapete aufnimmt und ihre von der Mutter geforderte Unterwerfung unter die gesellschaftliche Ordnung

widerspiegelt. Mit dieser zugespitzten Mimikry übertrifft Jacques Demy die subversiv angelegte Inversion der Figurenhierarchie, wie man sie bei Douglas Sirk findet, wo die Hauptfigur in ungesättigten Grautönen im ungesättigten Hintergrund verschwindet. Denn von Sirks Melodramen unterscheidet sich Demys Film über weite Strecken durch den exzessiven Farbeinsatz mit schrillen Mustern und spannungsreichen Kontrasten, die sich bei Sirk nur punktuell finden.

Mit den Texturen kommt eine weitere subtile Ebene ins ästhetische System dieses Films. Im Unterschied zu Mustern, welche die Farbvariationen von Oberflächen beschreiben, weisen Texturen eine dreidimensionale Struktur auf, welche die haptische Wahrnehmung adressieren.

Auffällige Texturen sind in diesem Film praktisch ausnahmslos Guy zugeordnet. Grobe Texturen in unbunten Farbtönen wirken traditionell heimelig. Sie treten in *LES PARAPLUIES* in Form von Kopfsteinpflastern und Patina im Städtchen auf, wenn Geneviève und Guy abends flanieren. Guys Werkstatt ist durch einen groben Verputz charakterisiert, der allerdings eher eine leicht ärmliche Anmutung aufweist. Und selbst als Guy endlich Madeleine seine Liebe erklärt, sind die Hintergründe texturiert, aber weniger mit einer heimeligen, sondern eher mit einer unruhigen Note, die besonders im Gitter hinter seinen Großaufnahmen sichtbar wird, aber auch im texturierten Glas hinter Madeleine. Die bildliche Unruhe wird gesteigert durch die satten Orange- und Pinktöne der dicken Lackfarbe und des gepunkteten Kleids von Madeleine ebenfalls in dissonanten *split primaries*, die wie ein Echo das Farbschema der Emerys aufnehmen und damit Guys Liebesbeteuerungen subtil unterwandern, weil sie zugleich davon erzählen, dass Madeleine dennoch ein Ersatz für Geneviève ist.

Dichotomien und visuelle Reime in *LES DEMOISELLES*

Das nüchterne, eher geometrisch angelegte Ausdruckssystem von *LES DEMOISELLES* gründet auf einer komplett anderen Strategie. Auffällig sind zunächst die von Szene zu Szene unterschiedlichen Farbuweisungen über die erwähnten mehrheitlich unifarbenen Kostüme. Sie greifen ein Merkmal der Farbgestaltung des klassischen Hollywood auf – zu sehen in zahlreichen Technicolor-Filmen –, nämlich die Unterstützung der narrativen Orientierung durch dichotomische Farbkontraste zwischen den Figuren. Dies beginnt bei der Haarfarbe, der Blondine steht eine Brünette mit kastanienfarbenem Haar gegenüber. Anders als im Hollywoodfilm schafft Demy jedoch keine Figurenhierarchie, sondern

die beiden Protagonistinnen tragen immer Kostüme in den gleichen Sättigungsstufen, aber unterschiedlichen Farbtönen. Die Farbdominanz der Kostüme wird signifikant erweitert durch die überdimensionierten Hüte der Zwillingschwester Solange und Delphine, die in Großaufnahmen fast den ganzen Hintergrund ausfüllen. Insgesamt aber ist die Mise-en-cadre auf Zweieraufnahmen ausgerichtet, sodass die beiden Figuren einander gegenüberstehen oder in den Tanznummern frontal zur Kamera agieren. Es wird schon in der Analyse der Kostümfarben ersichtlich, dass sie eine wesentliche Funktion in der Choreografie einnehmen, indem ihre räumliche und bildliche Anordnung stets durch proxemische Beziehungen zwischen den Figuren reguliert wird, die im Sinne der Ausdrucksbewegung auch zeitlich modelliert wird.

Dieses Ausdrucksrepertoire wird nun erweitert und geradezu herausgefordert, wenn weitere Figuren die Duos ergänzen. So sind die Vierer-Konstellationen mit männlichen Figuren durch unterschiedliche Sättigungsstufen charakterisiert, welche meist den verschiedenen Geschlechtern zugeordnet sind. Prototypisch ist die Vierer-Konstellation mit Étienne und Bill, in welchen die beiden männlichen Darsteller orange und blaue Hemden mit leicht dunkleren Krawatten derselben Farbe tragen, während die beiden Darstellerinnen in rosa und lila Pastelltöne gekleidet sind, also eine Farbkonstellations, die sich ziemlich beißt und in denen der farblich dissonante Unterton noch durch diverse Accessoires in leicht schmutzigem Altrosa und anderen Rosatönen gesteigert wird.

Visuelle Reime entstehen durch diese Kombinationen von Farben in verwandten Spektren, aber unterschiedlichen Sättigungsstufen, das Rosa



LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT

mit dem Orange oder das Blau mit dem Lila. Sie können örtlich und zeitlich ko-präsent sein, wie in dieser Szene, oder sich über längere Zeiträume erstrecken. So trägt Andy genau diese beiden Pastelltöne Rosa und Lila, wenn er mit Delphine anbandelt, die nun ihrerseits mit Solange die Farben Gelb und das gegen Rot tendierende Rosa aus ihrem ersten Auftritt getauscht hat. So steht nun Delphine in Gelb Andy in Lila-Rosa gegenüber. Dass sich die beiden Figuren für ihre Konversation unmittelbar vor eine leicht gebrochen Blau lackierte Türe stellen, gehört schon zum Thema Ausdrucksbewegung, denn die Wirkung der Farben wird über den dabei entstehenden Komplementärkontrast maßgeblich verstärkt.

Choreografie und Ausdrucksbewegung

Über die choreografierte Bewegung der Figuren und der Kamera dehnen sich Demys Farbkonzepte von der räumlichen auf die zeitliche Dimension aus und erfahren eine dynamische Entwicklung, die sich mit dem eingangs erwähnten Konzept der Ausdrucksbewegung beschreiben lässt.

Wie in der Analyse evident wurde, ist Farbe in diesem Ausdruckssystem eine entscheidende Determinante, denn sie intensiviert diesen Modus über ständig wechselnde Kontraste. Als weitere Dimension ist die Musik von Michel Legrand zu nennen, welche die choreografische Anordnung (nicht nur in den Tanzszenen) lenkt, über den Rhythmus taktet oder sogar vorantreibt und nicht selten einen kommentierenden oder ironisierenden Subtext hinzufügt.

Legrand hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass das nostalgisch-tragische Ausdrucksrepertoire von *PARAPLUIES* ihm viel näher stand als die überzuckert-fröhliche Grundstimmung von *ROCHEFORT*. Besonders in den fluiden (Kran-)Fahrten lässt sich eine Engführung von musikalischer und räumlicher Bewegung beobachten. Legrands Komposition zeichnet sich durch eine elegante Wandelbarkeit aus, welche den dynamischen Veränderungen der Narration oftmals in Form eines *foreshadowings* vorgreift oder kleinräumige Leitmotive zu Themen aufbaut, ohne aber die Rezeption mit formelhaften Interpretationen zu gängeln. Wendy Everett arbeitet die fundamentale Verwandtschaft von Farbe und Musik hinsichtlich von Zeit und Bewegung heraus: »moving colour can reduce the realism of visual images by absorbing them into its abstract, non-figurative space, tellingly invokes the abstraction of music. Further-

more, in music, as in film, temporal movement is simultaneously perceived by the listener as spatial movement (the melody is thought to progress, to move forward through time and space).«¹⁰

Im audiovisuellen Gewebe der Ausdrucksbewegung sind in beiden Filmen zwei unterschiedliche Strategien festzustellen, die sich über die Unterscheidung zwischen Schachbrett und Subjektivierung beschreiben lassen.

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT setzt ein plurales Figurenensemble ein,¹¹ in denen die Figuren zwar als Individuen agieren und auch individuelle Züge tragen, sich aber vor allem über die Beziehung zu anderen Figuren definieren. Narratologisch ist dies als variable Fokalisierung zu verstehen, welche die Figuren wie auf einem Schachbrett agieren lässt und ihnen je nach veränderter Situation folgt oder sie wieder aus den Augen verliert. Zweifelsohne erhalten die beiden Zwillinge mehr Aufmerksamkeit als der Rest des Figurenensembles.

Zum Schachbrettcharakter trägt auch die räumliche Anordnung von Rochefort als Garnisonstadt bei, welche geometrische Bildkompositionen hervorbringt – selbst dort, wo die Kamera in Aufsicht die Tanzszenen mit einem Touch von Busby Berkeley abbildet und sich die ornamentale Ausrichtung der Tanzenden mit den rechtwinkligen Mustern des Bodens verschränkt. Der hohe Abstraktionsgrad des Figurenensembles leitete sogar die arbeitsmethodische Interaktion zwischen Ausstattung und Kostümen, wie Bernard Évein berichtet: »Nous suivions le scénario et la créatrice de costumes avait des petits carrés de couleur. On disait: Hélène arrive en rose dans le salon rouge. Ça allait bien. (...) Elle croise monsieur Untel qui est en gris (...). Quand ça coïncait, on changeait soit le décor, soit le costume.«¹²

In LES PARAPLUIES hingegen ist das Movens der Ausdrucksbewegung die Anbindung an die Figuren, vor allem an Geneviève, deren Perspektive die Narration über weite Strecken beherrscht. Der melodramatische Gestus des Films sublimiert die unterdrückten Emotionen ins Dekor, wie es Thomas Elsaesser¹³ sehr schön anhand von Douglas Sirk aufgezeigt hat. Aber die distanzierenden Brechungseffekte durch Musik und ostentativen Farbeinsatz verschieben die Sirk'schen Affekte eher in die Nähe von Max Ophüls' LOLA MONTÈS (LOLA MONTEZ, 1955), in dem die Figurenemotionen unterkühlt statt exzessiv in einem theatralischen Setting dargeboten werden, nicht ohne dennoch die empathische Teilhabe zu ermöglichen. Der ostentative Einsatz von Farbe, Musterung und Texturen ist durchaus als jene überwältigende Objektwelt zu verstehen, welche das Individuum mit gesellschaftlichen Normen unterdrückt, aber anders als

bei Sirk nicht mit kalter Ironie, sondern mit einem liebevoll mitfühlen-
den Blick auf die kleinbürgerliche Enge.

Schärfentiefe und Beleuchtung sind wesentliche Pfeiler des »système Demy«, wie es Frodon nannte,¹⁴ die mit dem »système Godard« verwandt sind. Mit der Kombination aus großer Schärfentiefe und diffuser, uniformer High-key-Beleuchtung tritt der Raum hinter die flächige Wirkung zurück und es entsteht ein scharf konturiertes Abbild, das oft mit Comics und Pop Art verglichen wird. »(...) artful stylization of bright, bold, flat colors that suggests billboard posters, comic strips, and pop art. Its hard-edge, vivid, and often garish color patterns bluntly attack the senses in a way that is more visceral than intellectual,« wie Lewis Jacobs in »The Mobility of Color« schreibt.¹⁵ Aber anders als bei Godard, wo mit wenigen Ausnahmen matte, uniforme Oberflächen vorherrschen, sind bei Demy die Variationen von Farbe, Glanz, Mustern und Texturen weitere Parameter, welche die Ausdrucksbewegung stützen. Mit diesen materiellen Dimensionen der Farberscheinung erschließen sich neue Bezüge der Figur-Umwelt-Relationen in der Bewegung über die choreografische Anordnung.

Im Hinblick auf die Materialität ist vielmehr eine Verwandtschaft zu Michelangelo Antonionis Sensibilität für die Stofflichkeit der Farbe zu beobachten, denn auch er arbeitet mit subtilen Variationen von Oberflächeneigenschaften, um das Gefüge von Innen- und Außenwelt mit ästhetischen Mitteln zu bearbeiten. Wie Antonioni hat Demy die vorfilmische Welt massiv verändert, um dieses ästhetische Ausdruckssystem umzusetzen. Rudolf Arnheim hat sich kritisch zu dieser Praxis geäußert, sah er doch den essenziellen Realismus des Films durch diesen Typus der artifiziellen Stilisierung ähnlich gefährdet wie durch die expressionistischen Dekors von *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920).¹⁶ Antonioni hingegen verteidigte gerade mit dieser Form des Eingriffs etwas essenziell Fotografisches, das den Film vom Gemälde unterscheidet und die fotogene Präsenz der Dinge hervorhebt.¹⁷ So lässt sich Jacques Demys Werk bei allen Eigenheiten doch mit grundlegenden Positionen der europäischen Neuen Wellen und besonders mit der französischen Nouvelle Vague verbinden.

Aber sein spezifisches Paradox zwischen artifizieller Überhöhung und einer fast schon besessenen Detailverliebtheit in der Darstellung von kleinbürgerlichen Milieus, Figuren und kleinstädtischen Schauplätzen in der französischen Provinz ist vielleicht die Quintessenz des Systems Demy.

Danksagung: This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme, grant agreement No 670446 *FilmColors*.

1 Michel Delahaye, »Entretien avec Jacques Demy«, in: *Cahiers du Cinéma* 206 (1968), S. 36–61, hier S. 54. — **2** William Johnson, »Coming to Terms With Color«, in: *Film Quarterly* 1 (1966), S. 2–22, hier S. 2. — **3** Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004, S. 10. Mit dem Konzept der »Ausdrucksbewegung« knüpft Kappelhoff an historische Diskurse aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts an – zum einen an psychologische, linguistische und anthropologische Theorien (etwa von Wilhelm Wundt, Karl Bühler und Helmuth Plessner), zum anderen an ästhetische, philosophische und kunsttheoretische Debatten (Georg Simmel, Béla Balázs u. a.). — **4** Murray Smith, »Altered States. Character and Emotional Response in the Cinema«, in: *Cinema Journal* 4 (1994), S. 34–56, hier S. 35f. — **5** Vgl. Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes 1982, S. 164. — **6** Vgl. Lauren Davine, »Could We Not Dye It Red at Least?«. Color and Race in WEST SIDE STORY«, in: *Journal of Popular Film and Television* 43/3 (2016), S. 139–149. — **7** Vgl. Richard Dyer, *Pastiche*, New York 2006. — **8** Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris 1996, S. 95. — **9** Richard Misek, *Chromatic Cinema. A History of Screen Color*, Chichester 2010, S. 54. — **10** Wendy Everett, »Colour in Cinema. A Musical Phenomenon?«, in: Raphaëlle Costa de Beauregard (Hg.), *Cinéma et couleur*, Paris 2009, S. 347–357, hier S. 352f. — **11** Vgl. Margrit Tröhler, *Filmische Welten ohne Helden*, Marburg 2007, S. 203ff. — **12** Vincent Ostria, »L'école de Nantes, par Bernard Évein«, in: *Cahiers du cinéma* 438 (1990). — **13** Thomas Elsaesser, »Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodrama«, in: Christian Cargnelli und Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien 1972, S. 93–128. — **14** Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris 2010, S. 90. — **15** Lewis Jacobs, »The Mobility of Colors«, in: Ders. (Hg.), *The Movies as Medium*, New York 1970, S. 189–196, hier S. 194. — **16** Rudolf Arnheim und John Fell, »Rudolf Arnheim in Discussion with Film Students and Faculty, San Francisco State College, 7 May 1965«, in: *Film History* 12.1 (2000), S. 11–16, hier S. 12. — **17** Alain Bergala, »La Couleur, la Nouvelle Vague et ses maîtres des années cinquante«, in: Jacques Aumont (Hg.), *La Couleur en cinéma*, Mailand 1995, S. 126–136, S. 126f.